NASZ
WYRAZ
MIESIĘCZNIK LITERACKO-ARTYSTYCZNY

CENA 30 gr
Prenumerata roczna w Krakowie zł 3·50
ROK V • NR 5
Prenumerata roczna zamiejscowa zł 4
MAJ
Konto czekowe P. K. O. Nr. 415.385
KRAKÓW

25 kwietnia b.r. zmarł Aleksander Świętochowski. W następnym numerze umieścimy artykuł poświęcony twórczości zmarłego.

JAN SZCZEPAŃSKI

O socjologiczny punkt widzenia w krytyce literackiej

Nie stawiam żadnych norm — poprostu stwierdzam: znaczna część dzieł literackich (powieść realistyczna n. p.) zajmuje się społecznym życiem ludzi. Nie twierdzę tego w sensie stawiania literaturze żądania: „powinna być artystycznym opisem zjawisk społecznych". Tego nie twierdzę. Moje zdanie nie jest normą, jest zdaniem opisowym.

Podobnie stwierdzam, że analiza konfliktów psycho-społecznych opisywanych w dziełach, zajmuje w krytyce literackiej tyleż miejsca, ile analiza estetyczna lub ściśle literacka, rozważająca wartość dzieła z punktu widzenia teorii literatury. W wyszkolenie estetyczno - literackie krytyków nikt nie wątpi (przyzwoitość intelektualna nie pozwala zabierać głosu w sprawach, na których się nie znamy, ściślej — o których nie posiadamy zasobu rzetelnej wiedzy naukowej), natomiast mniema się prawie powszechnie, że o konfliktach społecznych można pisać na podstawie własnych lub publicystycznych przekonań, że nie obowiązuje tu rygor naukowego myślenia. Co najwyżej odbijają się tu echa wyznań ideologicznych, politycznych, lub — w najlepszym razie — historiozoficznych.

Istnieje nauka badająca zjawiska społeczne metodami naukowymi, wolnymi od zabarwień ideowo - politycznych. Socjologia — mniej więcej od 30-tu lat stająca się nauką szczegółową, po przezwyciężeniu okresu historiozoficznego. Otóż jako socjolog z zawodu, znający możliwości i wyniki tej nauki — spróbuję wskazać co krytykowi literackiemu może dać znajomość niektórych działów socjologii i jak może wykorzystać niektóre jej wyniki.

Uwagi moje nie mają nic wspólnego z t. zw. socjologią literatury czy sztuki. Celem tych dyscyplin (będących in statu nascendi) jest stosowanie metody socjologicznej w swych dziedzinach faktów. Najogólniejszym ich zadaniem jest wyjaśnienie twórczości przy pomocy czynników społecznych, lub wykazanie zależności dzieła sztuki od otoczenia społecznego artysty. Nie chodzi mi tu ani o jedno ani o drugie. Chodzi mi o wniesienie socjologicznej analizy do krytyki literackiej. Zaraz wyjaśnię co przez to rozumiem. Mianowicie, mówiąc ogólnikowo, żeby krytyk analizując literacki opis społecznych faktów, posiadał naukową wiedzę o tych faktach.

Socjologię można najogólniej określić jako naukę o społecznym zachowaniu się ludzi. (Komu z socjologów określenie to się nie podoba, niech poda analizie znaczeniowej swoją definicję, a dojdzie do przytoczonego określenia). Jej najogólniejsze zadanie: wykazać prawidłowości tego zachowania i podać prawa nimi rządzące. Podstawowe założenie socjologii orzeka: zachowanie się społeczne osobnika wyznaczone jest przez udział w zbiorowości, do których należy. W związku z tym nasuwają się następujące pytania, pozornie banalne, jak wiele zagadnień, z którymi oswoiliśmy się w życiu potocznym, a uderzające nas niespokojnym patosem, gdy je rozważymy. I cóż to rzeczywiście znaczy być członkiem społeczności? W jakim sensie należymy do społeczeństwa? W jakim sensie społeczeństwo należy do nas? Jaka jest natura naszej zależności od społeczeństwa? Jak należy rozumieć jedność społecznej całości, w której jednostki żyją i są powiązane? (R. M. Mac Iver: Society a Textbook of Sociology. New York 1937. str. 38). Stanowią one fundamentalne problemy socjologii. Odpowiedź na nie dawały dawniej śmiało konstruowane systemy, a teraz, dają powoli narastające w żmudnej pracy badania monograficzne. Zwróćmy się teraz do literatury pięknej. Czyż nie występują tam te problemy? Czy „konflikt jednostki ze społeczeństwem" nie jest jej odwiecznym problemem? Czy mało się pisze o rozkładzie form społecznych, upadku klas, rozluźnieniu więzów społecznych i na tle tych zjawisk rysuje charaktery? Otóż krytykowi, który w zanalizowaniu tych stron dzieł literackich pozostawiony jest własnej inteligencji, wiedzy potocznej ewentualnie doktrynie politycznej, czy ideologii, chcę wskazać możliwy punkt podejścia w oparciu o pewne teorie socjologiczne. Na dwie teorie socjologiczne chciałbym tu wskazać. Teorię czynów społecznych i teorię osobowości społecznej. Pierwsza z nich rozbudowana przez F. Znanieckiego w książce p. t. Social Actions, opiera się na założeniu, że każdy nasz czyn, jaki wykonujemy jest reprodukcją ustalonego społecznie wzoru, który nadaje mu znaczenie. Każde więc nasze „zachowanie się" w najszerszym znaczeniu, jest pewnym wyrażeniem, które przez otoczenie jest zrozumiane (i uznane) tylko o tyle, o ile daje się pomieścić w systemie społecznych wzorów. Znaniecki daje ogólną naukę o czynach społecznych i ich elementach, oraz klasyfikację wzorów działania. To, że każdy czyn posiada znaczenie społeczne uważam za pierwszy punkt zaczepienia; gdyż zmiana społecznych znaczeń „wyrażeń" (w najszerszym znaczeniu) jest podłożem wielu procesów społecznych i źródłem wielu konfliktów społecznych. O tym musi pamiętać każdy krytyk śledzący zachowanie się bohatera w konkretnych sytuacjach społecznych.

Drugą sprawą jest to, co nazywamy zazwyczaj charakterem jednostki. Życie społeczne osobnika upływa w mniej lub bardziej zwartych kręgach społecznych, w których ten osobnik gra mniej lub bardziej określoną rolę. Znaczy to, że jego zachowanie się, jego postępowanie, jest podobne do zachowania się aktora na scenie. Osobnik zachowuje się tak, jak wymaga i dopuszcza jego krąg społeczny. Mogą to być kręgi rodzinne, sąsiedzkie, zawodowe, towarzyskie, rozrywkowe i t. p. Rolę tę osobnik gra według przyjętego wzoru osobowego.

Dać w kilku wierszach skrót socjologicznej teorii osobowości —to rzecz niewykonalna. W naukowej literaturze polskiej, szkic tej teorii przedstawił Znaniecki „Ludzie teraźniejsi a cywilizacja przyszłości" str. 99—139. Uważam, że znajomość tej teorii może być bardzo pożyteczna dla krytyka literackiego.

Moje uwagi mają charakter informacyjny. Wskazując na socjologiczną teorię osobowości, dla przykładu omówię doniosłość jednego pojęcia: „jaźni odzwierciedlonej". Pojęcie to wyjaśnia pozornie irracjonalną zależność osobnika od jego kręgu społecznego. Znaniecki tak definiuje: „Jaźń odzwierciedlona czy jaźń społeczna to osobnik ujęty tak, jak przedstawia się sobie samemu, gdy uświadamia sobie, że jest przedmiotem zainteresowania pewnego kręgu społecznego". (Ludzie teraźn. str. 117) C. H. Cooley, twórca tego pojęcia tak pisze: „Jaźń odzwierciedlona lub odbijająca, ma o ile się zdaje trzy główne pierwiastki: wyobrażenie sobie wrażenia, które swoim wyglądem wywołujemy u drugiej osoby, wyobrażenie jej sądu o naszym wyglądzie, samopoczucia pewnego rodzaju jak duma i upokorzenie". (Human Nature and the Social Order). Popularnie mówiąc, jaźń odzwierciedlona jest to moje wyobrażenie o sobie tak, jak mnie inni widzą. Wyobrażenie to często nieuświadamiane wyraźnie bywa źródłem wielu powikłań życiowych, zwłaszcza, że czyny wypływające z niego, najczęściej są racjonalizacją lub kompensatą wyobrażanych sobie ocen. Socjologiczna teoria osobowości społecznej zajmuje się wyjaśnieniem tych zespołów zjawisk, które bardzo często są podstawą zadzierzgnięcia wątku t. zw. powieści psychologicznych.

Wskazałem na dwie dziedziny socjologii, dające klucz do zrozumienia zachowania się ludzi, teorię czynów społecznych i teorię osobowości. Przyczyną t. zw. konfliktu między jednostką i społeczeństwem jest zawsze: albo jednostka nad — lub podnormalna stwarza nowe wzory osobowe dotychczas nie znane, albo wykonuje czyny, które w danej zbiorowości nie mają przyjętego znaczenia. Bez znajomości mechanizmów społecznych, wiążących jednostkę i prowadzących ją po zwykłej drodze codziennej normalności i wyłączających ją poza nawias w razie sprzeciwu, nie ma analizy dostatecznie głębokiej, aby dzieło literackie prześwietlić reflektorem krytyki, pojętej jako przedłużanie i dopełnienie twórczości artysty.

Uwagi powyższe wysuwam jako dezyderat do rozważenia dla krytyków literackich.

Józef Andrzej Frasik

Opadanie szyszek

Cisza żywiczna,
gałązki cienia —
co rano to się odmienia:
leśna, rzeczna, pszeniczna.

Krowy poszły w las.
Uwieszony u szyi dzwonku dzwoń ciszej.
Muzyka pszczół i znoju, czas:
opadanie, jak śpiew, maleńkich szyszek.

Szum kamyków, szum leśnej wody,
leśnego ustronia chwila,
skrzydła motyla —
pod wieczór na spław ze wzgórz toczą się żywiczne kłody.

A już czas w malinowym lesie przygasł
i niesie chłód, woń grzybów, mchu zieleń —
rzeki błyszcząca szyba,
śpiew traw —
i tak już, jak na odejście lata, muzyki za wiele.

Gdy ruszają wiatraki, piszę ci, zostań!
Grał będę jak wiatr na zerwanym brzozy listku.
Dla ciebie wszystko:
złamane przęsło mostu,
korale jarzębin,
krzak ostu.

W czas opadania szyszek,
w czas dojrzewania jabłoni.
w jakim krajobrazie szukać, by ciebie usłyszeć
lesie złotorodny! Kalino! Dziewczyno daleka
od smutków posiwiała na skroni.

HENRYK WEBER

JUBILEUSZ FORMIZMU

Jubileusz dwudziestolecia formizmu zastał jego dawnych wyznawców na różnych pozycjach w sztuce. We wspomnieniach swoich, (ogłoszonych w ostatnim numerze „Głosu Plastyków“) wraca każdy niemal **inną drogą** do jego zaczątków, po innej linii ideowej, — co potwierdza naczelną może jego zasługę: **odskoczni** dla nowych i indywidualnych poszukiwań w plastyce, punktu wyjścia, od którego promieniście rozszczepią się później poszczególne wysiłki. Jedni chcieliby



ST. KRAMARCZYK
kompozycja

— i słusznie zapewne — uwydatnić ciągłość w swoim rozwoju od fazy formistycznej po dzień dzisiejszy, inni, z lekkim zażenowaniem ale i sentymentem, wspominają beztroską i niezdyscyplinowaną wybuchowość tego ruchu, ze stanowiska późniejszych gruntowniej uświadomionych prób, a nie brak i takich, którzy właśnie w tej beztrosce i pierwotnych plastycznych impulsach widzą główny urok formizmu, któremu — ich zdaniem — sprzeniewierzono się pogonią za fachowym poziomem.



AUGUST ZAMOYSKI
Ich dwoje

Powyższa, niekompletna oczywiście różnica zdań musiała w stanie szczątkowym tkwić już w samej grupie formistów, co jednak nie przeszkadzało, że dość jednolicie i spoiście występowano przeciw wspólnemu wrogowi. Był nim — marazm w ówczesnej (czy już wyłącznie: „ówczesnej“?...) plastyce polskiej. Impresjonizm tłumaczono u nas na malarstwo krajobrazowe, ze sentymentu i głodu swojszczyzny. O malarskie problemy tego kierunku troszczono się nie wiele, a „piętna własne“ zdobywano specjalizowaniem się: jeden w temacie górskim, drugi — równinnym, itp. Znacznie gorsze były przeciągi monachijskie i wpływy niemieckiego secesjonizmu. Wprowadzał on tematowy mętlik, pełen symbolów, ozdóbek i mistyki. Miały one — nieodporne mózgi — wprowadzić w trans, w którym zmysły gubią poczucie form i kolorów. Dużo za to było rozpuszczonych włosów, szlachetnej chorobliwości i kwiatów, wzdychających za powietrzem z nieprzewietrzanych kątów owego kierunku malarskiego.

Wkroczenie w ten bałagan formą energiczną i świeżem, odważnem spojrzeniem, było zasługą formistów. Odkryto z powtotem linię. — Odkryto pion, poziom, linię łukową, wynaleziono z powrotem stożek i graniastosłup, i pierwotną radość plastyczną wyzwalano swobodnym kombinowaniem form czystych, i niespodzianką jawnego koloru. Pewne dyspozycje wisiały w powietrzu. Dochodziły echa prac Picassa, Matissa, niektórych czepiały się jeszcze ślady niemieckiego ekspresjonizmu, któremu „Zdrój“ torował u nas drogę. Inni marzyli o aktywizacji sztuki.. i ściślejszym zespoleniu z celowością i rytmem życia: miały to być zagony w stronę architektury, grafiki użytkowej, teatru.

W ramach czysto plastycznych pozostały jednak dążenia do ujęcia wizji swojej środkami wyłącznie plastycznymi, i oddziaływania nimi, bez postronnych sugestii i nastrojowych forteli. Wypłynęły stąd problemy nowe i trudne. Przedmioty i ruchy realne mają nam dać jedynie okazję do form pięknych, bez wszelkich zobowiązań wobec ich „autentycznego“ wyglądu. Musimy zatym wprowadzić nową zasadę porządkowania, typ konstrukcji, który daleki od mózgowej kalkulacji, zawarłby w sobie najbardziej naturalny rytm i nastrój danej wizji. Niektórzy formiści odżegnowują się też uparcie od wpływów kubistycznych, którym przypisują zbytni ładunek intelektualny. Pozostaje tu miejsce dla dyskusji, bo zarówno Picasso, jak i Braque dalecy są od oschłego miernictwa, a sztuka ich wydaje się być raczej nową radością z przedmiotu, z którego chciałoby się wydobyć każdy wymiar, pełnię linii i kątów i sekret każdej zawartej w nim materii. Wynika u nich stąd pewne prawo „upodabniań“, asymilacji form, które, dostawszy się w krąg pewnej formy dominującej, ulegają jej częściowo, lub odpowiednim kontrastem od niej się odginają.

Nie tu oczywiście miejsce na wyczerpujące omówienie wszystkich idei formalnych, które z pojawieniem się formizmu w Polsce wyłoniły się przed plastykiem, i na zbadanie, o ile zostały one importowane od zewnątrz, lub wypracowane w samorodności talentów i warunków, wśród których się rozwijał. Pamiętajmy, że prawa rozwojowe były tu zupełnie odmienne. To, co we Francji wyłaniało się drogą logicznego następstwa fazy za fazą, gdzie każda z nich osiągała stopień artystycznej pełni i dojrzałości, chyląc się sama ku swojemu — przeciwieństwu, u nas musiało się dokonywać prawem skoków, gwałtownego budzenia z drzemki i pewnej — zdrowej zresztą — ostentacyjności. Okres formizmu był też w Krakowie okresem wybujałości, prowokującego (kogo?...) tupetu i brawury artystycznej, którą obywatele ryczałtem sprowadzali do — ekstrawagancji. Ale w ekstrawagancji tej w kawiarnianym wybryku i dyskusji w występach publicznych i pracowniach klarował się nowy malarski pogląd, destylował tak długo, dopóki każdy z osobna nie cofnął się głębiej w swoje własne dyspozycje i nie zwrócił do źródeł sobie najbliższych. Rikoszetem cofnięto się też do pogłębionej problematyki impresjonizmu, ale i ci w swoim budowaniu obrazu nie zatarli w sobie śladów owych pierwszych czerstwych poczynań.

Formiści polscy (Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Leon Dołżycki, Jerzy Fedkowicz, Henryk Gotlib, Jan Hrynkowski, Tymon Niesiołowski, Ludwik Lille, Hipolit Polański, Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, Szymon Syrkus, Wacław Wąsowicz, Konrad Winkler, S. I. Witkiewicz i August Zamoyski) ze swoich zdobytych już i trwałych pozycji w plastyce polskiej, chętnie wracają do tego okresu, jako do źródła mocnego i ożywczego fermentu.

K. FILIPOWICZ

DZIECIŃSTWO

W okienku miedziorytu
tysiąc walecznych
Natężyć oczy aż do łez

Pośrodku obcego pokoju
gdy cię odepchnie surowy wyrok
Czarny kredens jak trybunał.
Uśmiecha się twój ostatni sojusznik:
Grenadier ściskający serdeczny przegub karabinu
na straży
melodii toczącej cicho jak kornik
drewno stuletniego zegara

On co godzina — na innej granicy
powtarza
dziesięciu wygnanych
z mojej waszej każdej ojczyzny.



K. TOMOROWICZ
Pejzaż z mostem

JAN BOLESŁAW OŻOG

Dalszy ciąg milczącej rozmowy z Przybosiem

W odpowiedzi na artykuł Juliana Przybosia pt.: „Nie o autentyźmie lecz do autentystów" (N. W. Nr. 4), nadesłał J. B. Ożóg swoje uwagi, które umieszczamy na prawach wolnej trybuny — REDAKCJA.

Od roku mniej więcej 1933, tj. od czasu, kiedy S. Czernik wydał tom poezyj pt. „Przyjaźń z ziemią" datuje się powstanie autentyzmu, jako prądu literackiego, nawiązującego do tradycji poezji narodowej. Fundamenty obrał sobie autentyzm odrazu pewne i zdrowe, najwięcej polskie, we wsi i narodzie chłopskim. Wieś właśnie rzeźbiła typową poezję polską, Janicki, Kochanowski, Mickiewicz, Kasprowicz urodzili się i tworzyli przeważnie na wsi, krajobraz polski jest wybitnie sielski, 70 proc. ludności stanowi chłop, o tym zapomnieć się nie da. Wiedząc o tym zaczął autentyzm zwalczać regionalizm i gwarę, pod którą podszywają się grafomani, jak Mazur, Suski, że szkoda wymieniać — i w swoim założeniu podkreślił, że synowie chłopscy zdobywszy wyższe wykształcenie i ławy uniwersytetów, w dziedzinie ducha wysoką kulturę artystyczną winni sięgnąć po „laury najwyższe".

Szlachetna idea zanim trafi do tłumu, jest własnością nielicznego grona wtajemniczonych i wybranych. Otóż skrzyknęliśmy się z odległych zakątków Polski, podaliśmy sobie dłonie i w r. 1935 zaczęliśmy wydawać własne pismo w maleńkim Ostrzeszowie: Okolicę Poetów. Jest nas niewielu. Nie tworzymy żadnego klubu, nie schodzimy się w żadnej kawiarni, kontakt nasz ogranicza się tylko do wymiany odległych listów i pozdrowień, a jednak istniejemy; scala nas **idea**, pochód nasz w literaturze utrwala się coraz bardziej. Czy jednak dużo krytyka nauczyła się u nas od roku 1935 do tego czasu, choć narastają utwory, a „Okolica" wychodzi czwarty rok? Wszyscy uczuli się obrażonymi, gdy zobaczyli, że unikamy Skamandra i Awangardy i że zaczynamy sami pracować.

Szanowna młoda krytyka pokazuje zęby, od pisma do pisma biegną telefony: autentyzm nic nie daje, autentyzm to „gacie na maszcie". Przypomina to ustosunkowanie się do nas zabawę z ogniem. Aż cisną się na usta ostrzeżenia. Większość ludzi, porających się z piórem zupełnie nas nie czyta, a mimo to ma wiele do powiedzenia. Odrobinę dobrej woli powinni okazać i nie nazywać nas żadnym „izmem" ani „szkółką".

Powstawało u nas za wiele bubulcyzmów, ruryzmów, krów, lip, biedronek i warkoczy dziewczęcych z doczepionym „izmem". My pragniemy tworzyć poezję, odrzucając wszelkie sztuczne programy.

*

Autentyzm jest pierwszym w Polsce kierunkiem artystycznym, wynikłym z **podłoża narodowego,** pragnącym wyrażać dążenia najgłębsze i najszczersze macierzystego zbiorowiska, niezależnym od haseł Zachodu, będącego dla nas zawsze źródłem nowych natchnień. Czernik słusznie podkreśla, że zjawienie się autentyzmu jest poniekąd przewrotem, bo jest buntem przeciw narzucaniu nam przez sztuki obce ich smaku i kaprysów. Nie znaczy to, by autentyści mieli się zamknąć w polskich opłotkach i nie śledzić rozwoju poezji francuskiej, angielskiej czy niemieckiej, przeciwnie znajomość najdokładniejsza świeżych osiągnięć Zachodu na tym polu jest im wprost koniecznie potrzebna, mianowicie do kontroli własnych wartości i wnikania w swoją legitymację artystyczną. Autentyzm jest więc ideą. Zasada jej — niedopuszczenie do liryki tych elementów, które nie zostały przez poetę wewnętrznie sprawdzone. W okresie obecnego zalewu złą książką kierunek ten przyczynia się najmocniej do oczyszczenia atmosfery ideowej, domagając się od twórcy bezkompromisowego stosunku do własnego utworu. Wszelka mistyfikacja, wszelka fikcja, bujda i nieszczerość zostaje natychmiast piętnowane jako rzeczy bez wartości. Przyszedł czas uwolnić się ze słopców pięknoduchostwa i zerwać z bezcelową żonglerką słowną, która pozostała ślepym ruchem pro nihilo. „Wielka sztuka łączy w sobie poryw duchowy z błyskawicami piękności słowa".

Definicji autentyzmu trudno podać, istotę jednak można poznać. Czernik w „Kulturze" (Nr. 1, 1938) próbował nawet zestawiać go z naturalizmem, ale „w szczytowych osiągnięciach". Ten nowy realizm jest wyrazem dążenia nowoczesnego człowieka do poznania rdzenia rzeczywistości. „To dzisiejszy, umęczony materialistyczną kulturą człowiek dobiera się w ten sposób do korzeni materializmu". „Nie trudno spostrzec, że taki realizm... jest realizmem błądzącym już w atmosferze metafizyki, na pograniczu, gdzie zaczyna się inny świat". W tych krótkich słowach dość wyraźnie uwidacznia się różnica między autentyzmem a Awangardą, która narzucała czytelnikowi światopogląd materialistyczny, więc nie mogła roztętnić się nurtem lirycznym, skoro źródło liryki: dusza, nie dochodziła do głosu.

Co się tyczy formy poetyckiej, szukamy jej poprzez poszukiwania ważniejsze: treści. Autentyzm napewno nie stworzy jakiejś nowej figury stylistycznej i o to nie ma kłopotu. W postulatach awangardy, najwięcej wykazującej inicjatywy na polu „poszukiwań" formalnych znajdowaliśmy hasła, które były wyzwalaniem otwartych drzwi. Wiadomo, że elipsa wywodzi się od poetyki klasycznej a metafora Peipera prawie niczym się niekiedy nie różni swą „niespodziankowością" od przenośni Morsztyna czy Woronicza. To nie są rewelacje, awangarda tylko metaforę podniosła do nieba ważności. To tak jak w pseudoklasycyźmie przerost epitetu i apostrofu. **Chcąc napisać** utwór poetycki, nie wystarczy byle jaką treść przełożyć na figury **retoryczne.** Wobec sytuacji bliżej nieokreślonej, bez specjalnego wyrazu, trudno zająć stosunek bardziej intymny, co sprawia, że opis nie zdradza charakteru przeżycia. Wrażenie przesady np. robi niekiedy skondenzowana liryka wybitnego poety Przybosia. Bardzo często miasto czy nawet wieś opisywana przez poetę są miejscowościami nieokreślonymi. Równie dobrze może to być Łódź jak Cieszyn, czy Kraków, Zaborów jak Budziwój. Metaforyzm jest dobry, ale gdy go nie jest za dużo. Autentyzm daje równouprawnienie całej „stylistyce" i pragnie, by skończył się już złotousty wyścig o piękną metaforę, a już uważa stanowczo za szkodliwą przenośnię, budowaną nie na podłożu przeżyć, ale sposobem szufladkowym („hymn z jedwabiu", „centryfuga zdarzeń" „pies kosmosu").

Kończę na tym nie zamierzając bynajmniej twierdzić, iż powiedziano już wszystko, bo to byłoby uproszczeniem spraw sztuki te zaś są niezmiernie skomplikowane.

WŁADYSŁAW BODNICKI

L I S T Y*)

Po czterech tygodniach przyszedł ten oczekiwany list. Ale nie pisał go ojciec, lecz służący Bogucki. Litery były stawiane niezgrabnie, rozłaziły się na wszystkie strony, jak czarne karakony, pismo niewyraźne, roiło się od błędów. Staszek, przyzwyczajony do wykaligrafowanych listów ojca, odbierając go uczuł wstyd. Pomyślą sobie o mnie: ale ma znajomości. Znów czuł tępy ból w sercu. Widocznie ojciec jest chory i dlatego tak długo milczał i dlatego nie pisze sam. Tak mu było spieszno zapoznać się z treścią listu. Nic też dziwnege, że gdy oczyma przeleciał go pierwszy raz, nic zeń nie wiedział. Począł mozolnie zastanawiać się nad każdym słowem i zdołał przeczytać prawie wszystko. Nie, ojciec nie był chory. Bogucki pisał:

Szanowny Panie przepraszam pana bardzo że ośmielam się do pana listy pisać czójąc się w obowiązku pana zawiadomić o zdrowiu Pana kapitana. Pan kapitan zdrów odrzywia się dobrze bo cztery razy co dzień jada tylko jest strasznie zapracowany. Cały dzień w tartakach. Wieczór przychodzi kilku urzendników grają w karty nie ras do drógiej w nocy i wtedy pan Kapitan rzartuje, opowiada takie kawały, że wszyscy pękają zc śmiechu. Przychodzi też pani doktorowa i bierze pana Kapitana na spacer, a nawet na sylwestra Pan kapitan był z nią na zabawie. Przeprowadził się Pan kapitan na mieszkanie swoje bardzo wygodnie ciepło spokojnie

sługa uniżony Jan Bogucki."

Złożył list i zamyślił się. Zmarszczki pomiędzy brwiami wystąpiły ostro. Wieczór grają w karty i pan kapitan żartuje, opowiada takie kawały, że wszyscy pękają ze śmiechu, powtarza w myśli i czuje nagle jak napływa gdzieś z brzucha ciepłą falą i obejmuje go, złość! Więc kiedy on się trapił o niego, zamartwiał, ojciec żartował, śmiał się. I Staszek nie zdając sobie z tego sprawy, żałuje, że ojciec nie jest chory. Wtedy z pewnością pamiętałby o nim, wtedy dostałby list nie od służącego. Tak, dla niego nie ma czasu, a na grę i żarty ma. Albo na spacery z panią doktorową! Widzi go, jak chodzi po tych wąskich uliczkach z tą panią, której rysów nawet nie zapamiętał, jak do niej mówi, jak jest wesoły. Ach, te kobiety, wszystkie są jednakie. Cóż znowu chce od niego? Przecież ma męża zdrowego i tęgiego. Pamięta, że gdy mu go przedstawiono, pomyślał: no ten to musi ją zadawalniać. A jednak widocznie nie, może prawo kontrastu? Ale chyba ojciec nie. Zdawało mu się, że kobiety już dla niego nie istnieją. Uczuł zazdrość o tego ojca i złość. na niego. Nie, po mojej mamie już mu nie wolno! Nie wolno mieć żadnej. Nie przebaczyłby mu tego. Przeniósł się do nowej willi. Znał ją. Jeden pokoik, naróżni, najładniejszy miał być jego. Ojciec pokazywał projekty mebli jakie narysował i miał dać zrobić. Tu będzie stał tapczan, tu biurko, a tu pianino, objaśniał na miejscu. „A na kominku, o którym tak czule wspominasz, będzie wieczny ogień, żeby nigdy, gdy będzie u mnie mój chłopiec, nie marzł. Może, gdy ci tu będzie dobrze, namyślisz się i zostaniesz na zawsze ze mną".

Nie jest w stanie opanować rozgoryczenia i wrzący nim kreśli nerwowo.

„Nie piszesz już coś miesiąc. Pocieszam się, że musi ci się dobrze powodzić, inaczej nie zapominałbyś tak o mnie. Przyznam ci się, że przypuszczałem, że ci ta zawrotna kariera zajmie tyle czasu, że nie będziesz go już miał dla swego syna. Nie chcę jednak o tym mówić, by uniknąć nieporozumienia. Rozumiem to doskonale, przecież czasem trzeba pograć w karty lub przejść się też z panią doktorową na spacer. Tylko poco potem te listy usprawiedliwiające i te superlatywy w moim kierunku, gdy jestem ci tak obojętny, że nie uważasz za potrzebne uspokoić moich obaw i odpisać na listy. Możesz w dalszym ciągu milczeć, nie trudź się, jestem już spokojny bo wiem że zawsze gdy ci dobrze — to milczysz

Całuję cię serdecznie Staszek.

Namyślił się jednak i przekreślił, całuję cię serdecznie. Wrzucił list natychmiast do skrzynki.

Odpowiedź przyszła po dwu dniach. Oczekiwał na nią:

„Mój Ukochany Chłopcze.

Otrzymałem twój ostatni list i jestem nim mocno przerażony. Wydaje mi się bowiem, że to... początek końca. Nie wiem ile ja w tym zawiniłem, ale prawdopodobnie dużo. W liście swym nie masz dla mnie nic prócz gryzącej ironii. Bądź, choć na ostatek dla mnie sprawiedliwy. W jednym z moich listów pisałem ci, że mam szalenie dużo pracy. Chciałem byś nawet zobaczył jaką to ja karierę zrobiłem i jak ciężko dzień i noc pracuję by odrobić błędy inżynierów przy projektowaniu fabryk. Ty na to Złoty Chłopcze (ach, prawda, moje superlatywy nudzą cię już. W dalszym ciągu listu, będę pisał już bez superlatywów) nie masz nic innego dla mnie prócz ironicznej uwagi: ‚nie chcę mówić o Twej zawrotnej karierze, by uniknąć nieporozumienia. O jakie to nieporozumienia może chodzić, sam nie wiem — może mi to kiedyś wytłumaczysz. Jeszcze tylko kilka próśb: 1) Kto ci podał tak wspaniałą myśl, by ostatnie pchnięcie (Gnadenschuss) zadać mi w tak doskonałym momencie jak obecny. 2) Czy dobrze przypuszczam, że przekreślenie bardzo serdecznego dopisku w liście jest stwierdzeniem, że ostatni piękny giest w moją stronę jest raczej wyrazem nastroju, zaś istotnym stanem rzeczy jest list jak go nazwę „bez tytułu i bez zakończenia". 3) Czy zdajesz sobie sprawę z tego, że list twój ostatni jest najgorszym jaki od ciebie otrzymałem. 4) Napisz mi po dobrym namyśle i szczerze, czy zdajesz sobie sprawę z tego, że moje uczucie do ciebie i tęsknota spotęgowały się bardzo silnie.

Całuję cię mocno zawsze twój Jerzy".

P. S. Przedwczoraj wysłałem ci trochę floty, w przypuszczeniu, że może zechcesz mnie odwiedzić, teraz widzę jednak żeś się uparł i jest to prawie niemożliwe. Zużyj je jak zechcesz."

Podniósł ręce ku skroniom i począł je rozcierać. W tętnicach biła tak mocno krew, biła tak radośnie. Więc w tej ciągłej walce o ojca, znowu wygrał!

*) Fragment z powieści pt. „Ojciec i syn"

JAN KOTT

Upadek w niebo.

W nieruchomych oczach ważki zastygł twój upadek w niebo. Czemu wieniec splatałaś z ciał martwych żuków i tak warkocz twój czarny i ciężki smagał jak rozdarty i rozdwojony język naszych snów.

Poniżej koła kłująycch chmur i krwawej wełny obłoków, których gorycz parzyła mi wargi, strugi płynęły niebieskie. Kołysały się lirycznie żółwie leniwe w sennym omdleniu. Balia to była dymiąca zapachem południowych mórz — prałaś spienione kolory w błękicie.

Piersi rozsypały się w maki, kosmate łapy pszczół rozchyliły czerwoną koronę kwiatu.

Zbudził szum odlatującego roju, zlękłaś się szklanych źrenic ważki, opadniętych w niebo.

JERZY LAU

OBRAZ.

Stawy ucięły włosy pochylonych brzóz.

Do wody idą leszczynowe widma,
nad chaty drzewa unoszą proporce gałęzi,
do rąk, do serc bezbarwne sztandary — od pól
ku miastom jesienny przynieść sen.

Z wiatrem ulatują wytarte liście,
z wiatrem dnie takie blade u okna.

Długo wierzby schodzą ku polom,
nad białym brzegiem zbierają się łozy,
grusze na miedzach siedzą w fartuchach,
a drogą raniutko tekturowe słońce,
dzieci nie mogły dostać — na gałęzi.

Daleko, daleko —
po pod lasu krzaczastą brwią,
w milczeniu piekli chłopaki kartofle,
dym się śrubą przebijał przez mgłę.

Świt unosił stalowe łąki.

Ucichły wiosenne fujarki,
uleciały w słońcu rozkołysane łąki —
tylko — krowy przetrząsały jałowce
i rykiem z gór zatrzymywały płynące świerki.
Franek z koszem uciekał po zapłociu,
kopaczki łyskały jak szkła zgubione w ziemi,
jak papierowe maki czerwone zadki dziewuch.

Od chat dym smakował spóźnionym obiadem,
a rękom cieplej zanurzonym w ziemi.

Południem zejdę w ołowianą wieś,
lustra połamię w stawach
i znów zobaczę —
jak długo proszą ucięte ręce
nad brzegiem stojących wierzb.



KONRAD WINKLER — Kwiaty

WACŁAW MROZOWSKI

Wiersz o śmierci

Powieki się przymykają
miasto wiruje gwiaździście
i płynie pieśń —
chóry śpiewają, śpiewają,
sypią mosiężnym liściem
w źrenice złotego miasta
które daleko gdzieś
dojrzały pasy gorączki
która wciąż wzrasta,
wciąż wzrasta...

Leje się żar na skronie,
skórą przepływa,
więdną pożółkłe dłonie,
ucicha samotnie serce, uderza,
oczy zachodzą sino,
milcząco —
wiatr się za oknem zrywa —
lotne ogniki giną,
na lądach nieznanych, wybrzeżach
jakże gorąco,
gorąco...

Nad lasem ptak zanucił,
kołami opadł jastrząb —
rumaki rżą —
zastygłe oczy patrzą...
za wsią
wicher, który powróci
położy skrzydła na twarzy
i przylgnie w męce —
potem spopieli, poparzy
i w pył rozsypią się wiotki
piszące teraz ręce.

JANINA WITWICKA

PEJZAŻ

Noc pączkującą —
huragan dłoni wyszepta
gdy opuścisz oślepłe stokrocie
i pędy łozin wrastające zmierzchem
wgłąb.
Wtedy
przebudzą się także
gwiazdy nocujące za lasem
a czarne ptaki
przeniosą do stawu uśpiony bór.

JERZY KAŁAMACKI

OPUSZCZENIE.

Przypływ schodów pod kościół srebrnymi płytami stopni.
Cegły pną się uparcie w zwycięstwo ostrołuku.
Bramę milczeniem zawartą powiew rdzą liści pokrył...
W zgięciu muru więdł dawno zapomniany bukiet.
Światło złapane w lepkie, dziwaczne witraże pajęczyn,
w szamotaniu szarzeje... zamiera...
Palce w posadzkę wbiły odłamane ręce,
wśród kilku rozrzuconych, wotywnych pereł...
Spleśniały litery mszału otwartego w zakrystii,
na klawiaturze organów żółknął strącony zeszyt...
— — — — — — — — — — — — — — —
Brama milczeniem zawarta krwawiła gorzką rdzą liści...
a ludzie? — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — Dawno odeszli...

STEFAN SZAJDAK

POKÓJ

O dniu lawendowe ściany nucą.
Bluszczykowa farba szepce:
już wieczór pokój w żałobę obłóczy
i stopami cieni jasność depce.

Chrystus — na chmurze ściany —
o, dnia ukrzyżowanie! — widzisz rany?

Skonał dzień. Lampa wzeszła. Piec i drzwi dźwięczą
w słupach dymu śmiercią. Cienie przy anielskim
stole klęczą

Kwilą bylicowe okna i obrazy
wsłuchane w dzieje dnia i firan wodospady.

A strumyk jesienny podłogi, jak zorze,
unosi barkę stołu, białe łoże
i ołtarz ksiąg z brzozy.
Tu smutny detefon:
Ojczyzny i świata echo.

TADEUSZ HOŁUJ

W sklepie 10 kupców

Kupcy palili cygara. Dziesięć niebieskich obłoków
padało pachnącą chmurą na marmurowy pokój
w nalanych, sytych pyskach jarzyły się oczka ślepców
nie było dzisiaj klientów w sklepie dziesięciu kupców.
aż wieczór, ktoś ostrożnie wszedł przez zaszklone drzwi
i spod kapoty wyjął ułański karabin.
Zbladły tłuste gębusie dziesięciu panom kupcom
gdy śmierć zajrzała nagle jedynym okiem lufy
wypadły wonne cygara rozdygotanych warg
— klucze — kochani — moi — klucze — raz, dwa.

JAKUB SAWCZAK

OLEŚKA

Nikt w małym miasteczku nie zwracał uwagi na małą Oleśkę. Opinia gminna drżącymi z ciekawości palcami wyłuskała jej kryjone wstydy, kiedy to przed trzema laty porodziła tego bękarta wrzeszczącego po nocach. Ma dość. Zresztą kobieta taka nie była osobliwością na tej purchawce globu. Po każdym postoju wojsk w czasie jesiennych manewrów przybywało ich tu jak kłopotów na ratuszu.

Trawiły potem na uboczu municypalnych dziejów swe radości i zgryzoty.

Na dobitek Oleśka stała się niedowiarką.

Zamknęło się wtedy miasto przed nią ze swymi wielkanocami, majówkami, karnawałami.

Trzeba było pewnej nocy zbudzić Kazka i uciec stąd pociągiem, grzmiącym o świcie na żelaznym moście u wylotu ulicy, przy której od dzieciństwa mieszkała Oleśka.

Nie starczyło Olesce pieniędzy na bilet do tego miasta na północy, w którym mogłaby znaleźć pracę.

Piegowaty Kazek zbudził się w drewnianym kącie wagonu, kiedy konduktor zachrobotał drzwiami w separatce. Konduktor zdziwił się, że Oleśka siedzi tam dotąd, kiedy pociąg dawno minął stację, do której zakupiła bilet.

Oleśka odpowiedziała z trwogą w głosie, że chce jechać tam i tam za pracą, że nie mając dosyć pieniędzy, zakupiła bilet na połowę drogi.

Wysiądzie pani na następnej stacji! Bez pardonu! Przytulnie było w wagonie i ciepło. W szyby zacinały szpilki deszczu... Szła odwilż.

Oleśka przyjrzała się wiotkim, mokrym trzewikom i przeszedł ją strach przed daleką drogą w taki czas. Rozsupłała sznur, krępujący podróżny kosz i wyjęła starą torebkę. Może się tam kiedy zawikłał jaki pieniądz. Można by dopłacić za bilet na dalszą drogę. Na dnie torebki pod pękiem papierów, odgadła Oleśka pod palcami twarde paciorki różańca. Przyszły jej wtedy na myśl lata, kiedy była dziewczyną i modliła się na tym różańcu.

Po tych samych niebieskich paciorkach przesuwały się co dnia drżące w starości palce jej matki w posępnej izbie przy spadzistej ulicy. Matka za młodu modliła się pewnie o to, o co modliła się potem i Oleśka. O oddalenie od niej zgryzot, o ziszczenie się skromnych marzeń, o chleb, a gdy to zawiodło o rychłą śmierć.

Zapomnieli owinąć matce koło rąk ten różaniec w trumnie. Oleśka dokładniej przejrzała życie. Wnet żyła bez dziewczęcych marzeń, bez złudzeń, bez różańca.

Mieszkała w wilgotnej, posępnej kamienicy. Okno Oleśki czaiło się za rozkraczonym występem muru, pod który nocą z narożnego szynku wytaczali się piwosze „za potrzebą". Zaglądali przy tym w to rozjaśnione okno, ponad żółtą firankę.

— Ta baba się dowojowała — mówili w czkawce. — Mogła do dziś dnia uczyć w szkole, żeby się jej nie zachciało tego piekarza i tych tam herezyj.

Biała twarz Oleśki wisiała w mdlejącym świetle nad szyciem. Na łóżku we śnie wiercił się dziecko.

Po przeciwnej stronie ulicy, naprzeciw okna Oleśki, była piekarnia. Szedł z tamtąd zapach świeżego pieczywa i nade drzwiami sklepowymi grzechotał mosiężny dzwonek. Na pierwszy głos tego dzwonka, o świcie, budził się mały Kazek, syn Oleśki. Wciągał w nozdrza zapach chleba i wołał jeść. Kiedy zasypiał napowrót z kromką chleba w ręce, Oleśka wspierała wysoko głowę na wezgłowiu łóżka i myślała. Myślała zapewne wtedy o piekarzu Leginie.

— Kto wie, gdzie on ta teraz jest? I czy ma jaką pracę? Biedny, dobry Legin...

Wiele już przeszło nad Oleśką cierpkich lat od owej wiosny, kiedy pierwszy raz zaszedł do tej izby Legin. Wtedy workowaty piekarz Gruca, u którego pracował w piekarni naprzeciwko, strącił go ze schodów na ulicę i wyrzucił za nim manatki.

Na to wyszła przed dom Oleśka.

Blada była i nikła, ale oczy miała nalane życiem i radością.

— Chodźcie Legin do nas — powiedziała z prostotą — bo na amen przemoczy was na tym deszczu.

Matka Oleśki spojrzała na Legina z poza okularów. Wzrok miała wytlały, okulary w żelaznej oprawie.

— Nie bój się chłopcze — śmiesznie poruszała dolną bezzębną szczęką — mam tu niedaleko znajomego piekarza to on ci ta co wynajdzie.

Legin był już czeladnikiem piekarskim i właśnie odbył służbę w wojsku, kiedy staruchna umarła.

W zimie o pracę trudno. Zimował u Oleśki i marzył o wiośnie. Na wiosnę pójdzie w świat. W świecie jest pono pracy po uszy.

A potem wróci i zabierze Oleśkę. Albo przywiezie pieniądze. Dużo pieniędzy.

Minęły lata o Leginie słuch zaginął; pewnie umarł, albo co, szkoda Legina.

Pewnej nocy jazgot zachrypłych głosów pod oknami, wybił Oleśkę ze snu. Uchyliła firankę i ujrzała pierwszy śnieg. W śniegu sterczała kabłączasta sylwetka emerytowanego majora Knapika. Przyszedł tu z grubym dozorcą więzienia, jak zwykle wysiusiać się po piwie. Kiwał się przy tym i mówił.

— Usrać się na ludzi, bracie. — Niech mówią co chcą. Wzięli się potem pod ramiona i poszli w dół ulicy. Długo po śniegu włóczyły się ich głosy.

— Wojna złamała mnie i tyle. Mogłem dziś być człowiekiem nie ślęczeć w tej śmierdzącej knajpie, w mrozie.

Wielki pełny księżyc wisiał przed oknem Oleśki. Wziął w obrysy jej białą, zaciekłą męką twarz i szpilkami rtęci przyprószył kasztanowe włosy.

— Żeby tak w tym świetle — myślała — żeby tak w tym świetle, na tym pierwszym śniegu ujrzeć Legina. Piękny jest teraz zapewne, barczysty i wysoki. Wziął ją strach na wspomnienie rozkoszy. Miłość do Legina zagłuszał w jej sercu grzmot żalu za jego ucieczkę i milczenie.

Zakwiliło w te razy dziecko. Potarło nos błyszczący od kataru i skomlało o chleb. Oleśka uderzyła je krewko po twarzy. Nienawidziła tego dziecka za tyle nieszczęść, które jej przyniosło ze sobą na świat.

— Ino o twym kałdunie będę myśleć dniem i nocą!

Ale zaraz usiadła przy chłopaku na pościeli i przychołubiła do siebie jego rozedrganą płaczem twarz, nabiegłą pręgami krwi. Tuliła się tak zawsze do niego w nieprzełamanym zmartwieniu, czy też kiedy uświadomiła sobie, że to, czym dotychczas żyła, skończyło się niepowrotnie, a przed sobą ma ino noc, aby w tym bliskim sobie cieple znaleźć ukojenie i otuchę.

Oleśka dojrzała w oczach i spochmurniała od tej zimy, kiedy wynajęte u spedytora siwki odwiozły jej matkę na cmentarz i odkąd Legin zawieruszył się we świecie. Nie było w nich dawnej słodyczy, beztroski i junactwa. Na drogach bezsennych nocy napadały ją cierpkie myśli — o tym czym jest właściwie życie; marzenia, udręki, troski i radości? Dokąd dźwiga na sobie to brutalne jarzmo i po co? Czy po to, aby wynająłe u kogoś siwki zaciągnęły to kiedy, wraz z nią przed kościół i aby księża pokropili wodą i pozostali na ziemi ludzie złożyli na mokrym cmentarzu obok matki? Czy nikt się nigdy nie upomni o ludzkie smutki, łzy i krzywdy? — Tylko ziemia je ma przyjąć wraz z ludźmi? To wędrowne cmentarzysko ziemskie nie skruszy nigdy twardych serc tych tam w niebie?

Zapytała też o to kiedyś księdza u spowiedzi. Młody ksiądz zanurzył zmarznięte ręce w rękawach burego habitu i zapatrzył się w zimowy mrok, ścielący się w posępnej nawie kościoła.

Może myślał o swych siostrach na wsi, czy też nie trapią je cele wędrówki człowieka, a może jak zabito w nim te huragany myśli w pierwszych latach klasztornych.

Ksiądz zasłonił się słowami katechizmu. Bez urazy, poprostu. Ale co powiedział oswoiło przekonanie Oleśki, że marznie w tym konfesjonale li tylko dla chleba.

To były myśli bolesne i natrętne. Myśli nieszczęśliwe. Wlokły za sobą ludzkie szyderstwo i opuszczenie. Kostniejące w wilgotnej izbie ręce Oleśki stawały się nikomu niepotrzebne w tym mieście i niebezpieczne do pracy jak i jej sumienie.

Pociąg stanął na małej stacyjce. Gromki stukot w okno wyrwał Oleśkę z zamyślenia. Za oknem ujrzała rozsierdzoną, pucułowatą twarz konduktora, wskazującego gniewnie, aby wysiadła.

Chociaż jedną stację podjechać dalej. Poczęła się ociągać. Nim złożyła tłumoki i dogramoliła się ku drzwiom, pociąg ruszył.

— Co za uparta kobieta! — rozjątrzony konduktor wpadł do wagonu. Teraz to cię już, siostro, siłą wysadzę! Przygotować się, bo wnet będzie stacja! Smyka się toto po pociągach na ludzkie utrapienie. Djabli gotowi przynieść rewizora i ja za nią bęknę.

— Zgrzytnęły hamulce na wiejskiej stacji.

— Jak pójść w taki deszcz, panie, drogi nie znam, obcy ludzie — mówiła z płaczem w głosie. Konduktor pociągnął ją do drzwi. Czepiała się kurczowo ławek. Nie chciała wyjść.

— Dziwna to rzecz szukać schronienia w pociągu — konduktor wyrzucił za Oleśką pakunki.

Pociąg ruszył ze zgiełkiem, Oleśka schyliła się po kamień.

— Szyby wam powybijam! — Wszysko mi jedno!

Otoczyli ją przygodni ludzie którzy wysiedli na tej stacji. Wyrwali jej kamień z ręki.

— Niedaleko do miasta — powiadają — nogi macie zdrowe, zajdziecie. Oleśka usiadła na koszu, Kazka wzięła na kolana. Na dolinie we wsi zapalono pierwsze światła. Do wsi prowadził gościniec zapowietrzony końskim moczem. Dniem i nocą pędzą tędy stada koni na dalekie jarmarki na północy. Widział już ten gościniec takich wędrowców jak Oleśka. Szły tedy na noweroki dziewki za służbą do handlarzy koni w mieście. Trafiały tam za tym zapachem końskich szczyn. Po drodze oddawały się za nocleg parobkom w stajniach. Wracały po latach tą samą drogą z tymi samymi krzypiącymi koszami, bezzębne, raciate, stare, przeżarte chorobami.

To nic. Będą tak zawsze szły i będą wracały...

CECYLIA SCHAUEROWA

André Breton po polsku

Przedmowa tłumaczki do mającego się ukazać w druku w najbliższym czasie Manifestu surrealistycznego A. Bretona.

Manifest surrealistyczny André Bretona ukazał się w r. 1924 w Paryżu, do dziś jednak w Polsce niewielu o nim słyszało. André Breton oburza się na krytykę francuską, która zaprzecza prawa używania słowa surrealizm w sensie tym, jaki oni, to jest zwolennicy surrealizmu mu nadają. Dlatego też Breton występuje z definicją, która ma być raz na zawsze ważna:

„Surrealizm — pisze Breton, to automatyzm psychiczny, za pomocą które go zamierzamy się wyrazić czy to słownie, czy pisemnie, czy to w każdy inny sposób; to realne funkcjonowanie myśli. Dyktando myśli przy nieobecności wszelkiej kontroli ćwiczonej przez rozum, poza wszelką troską estetyczną czy moralną".

Po zapoznaniu się z tą definicją łatwiej będzie zrozumieć rozważania autora. Z kolei Breton odkrywa tajniki magicznej jak ją nazywa sztuki surrealizmu, dając wskazówki jak zabierać się do pisania:

„...wprowadźcie się w stan najbardziej bierny lub odbiorczy, jak tylko możecie. Abstrahujcie od waszego geniuszu, od waszych talentów i od tychże u wszystkich innych. Powiedzcie sobie, że literatura jest jedną z najsmutniejszych dróg wiodących do wszystkiego. Piszcie szybko, bez tematu z góry obmyślonego, dość szybko, żeby się nie zatrzymywać i nie pokusić o odczytywanie tego. Pierwsze zdanie przyjdzie całkiem samo od siebie; to prawda, że w każdej sekundzie jest jakieś obce zdanie w naszej świadomej myśli, które domaga się uzewnętrznienia. Jest dość trudno wypowiedzieć się o zjawisku zdania następującego; ono niewątpliwie uczestniczy równocześnie w naszej świadomej działalności jak i w tej drugiej, jeżeli się przyjmie, że fakt napisania pierwszego zdania pociąga za sobą minimum percepcji. Mało nas to powinno obchodzić zresztą; to na tym opiera się po większej części znaczenie mechanizmu twórczości surrealistycznej. Jednakowoż nie przestaje być faktem, że interpunkcja sprzeciwia się niewątpliwie absolutnej ciągłości tego prądu, który przez nas przepływa, choćby się wydawała tak konieczną jak rozmieszczenie węzłów na wibrującej strunie.

Piszcie nadal tyle ile się wam podobać będzie. Zaufajcie niewyczerpanemu charakterowi szmeru. Jeżeli milczenie zagraża rozprzestrzenieniem się, jeżeliście popełnili najmniejszy błąd: błąd można powiedzieć — nieuwagi, zerwijcie bez wahania ze zbyt jasną linią. W następstwie słowa, którego pochodzenie wydaje się wam podejrzane, połóżcie jakąkolwiek literę, na przykład literę l, zawsze literę l i przywołajcie na pomoc siłę arbitralną kładąc tę literę jako inicjał słowa, które nastąpi".

Tak oto wyobraża sobie Breton płynne pisanie na sposób surrealistyczny.

Na pierwszy rzut oka czytelnikowi wydawaćby się mogło, że autor pokpiwa sobie z niego, dając mu niejako receptę na stanie się pisarzem. Jednakowoż po bliższym poznaniu całości wrażenie to znika i nierzadko zgodzić się musimy z wielu wywodami autora.

„Ja się nie spieszę do zrozumienia siebie (basta, już się kiedyś zrozumiem)". To brzmi trochę niejasno, ale za chwilę Breton się tłumaczy, że jeżeli jakieś zdanie przyczynia mu zawodu, ma zaufanie do następnego zdania, które może okupi te szkody i dlatego nie przerywa toku słów, bo wtedy następuje zaraz osłabienie tchu. „Słowa, grupy słów, które po sobie następują, przestrzegają między sobą największej solidarności. To nie moja rzecz faworyzować te na niekorzyść tamtych. Tu powinna wchodzić w grę

cudowna kompensacja — i ona w grę wchodzi". Teraz już rozumiemy sens żdania „ja się nie śpieszę do zrozumienia siebie"...

Kto raz oddał się surrealizmowi nie łatwo mu przyjdzie opuścić jego krainy — zapewnia Breton. Stwarza on pewien stan potrzeby, coś jak haszysz, bez którego trudno wytrzymać. Wówczas pewne obrazy narzucają się wyobraźni spontanicznie i niejako despotycznie, których człowiek wcale nie przywołuje, a nie może ich odegnać, ponieważ wola nie ma siły się im oprzeć. Reasumując zagadnienie definicji surrealizmu trzeba powtórzyć, że pod nazwą surrealizm, jaką Breton wespół z Soupaultem ustanowił, kryje się nowy sposób czystej ekspresji; opiera się ona na wierze w realność wyższego rzędu pewnych form associacyj, na wszechmocy marzenia sennego, na działaniu oderwanym od myśli. Dąży on do definitywnego zniszczenia wszystkich innych psychicznych mechanizmów i do zastąpienia ich w rozwiązaniu głównych problemów życia.

Najważniejszym momentem w teoretycznych rozważaniach André Bretona na temat zagadnień surrealizmu jest rola wyobraźni w życiu ludzkim.

Wszelkiej postawie realistycznej czy materialistycznej autor się stanowczo sprzeciwia, choć tej drugiej przyznaje wyższość i pewną poetyckość połączoną z podniosłością myśli. Postawa realistyczna jest z gruntu fałszywa, zrodzona z pozytywizmu jest zaprzeczeniem wszelkiego rozwoju intellektualnego i moralnego. Ją uważa za źródło tej banalnej literatury powieściowej, która się panoszy i umacnla w prasie, schlebiając najniższym gustom publiczności.

„Każdy pcha się ze swoim małym spostrzeżeniem" powiada. Breton pragnie wyzwolenia życia z pod panowania logiki, z pod supremacji użyteczności i władzy zdrowego rozsądku.

Doszło się do tego — skarży się Breton, że się skazało na banicję fantazję, że się zniosło poszukiwanie prawdy, która nie jest zgodna z użytecznością. To też wdzięczny jest Breton za odkrycia Freudowi, bo odtąd można będzie w poszukowaniach prawdy nie brać w rachubę tylko realności powierzchownych. Może od jego odkryć wyobraźnia odzyska swoje prawa na nowo. Nie dziwimy się podkreślaniu tak ważnej roli fantastyki, skoro „to, co jest godne podziwu w fantastyce to, że nie ma fantazji; jest tylko realne" jak mówi Breton.

W dziedzinie literackiej — zapewnia autor jedynie nadprzyrodzoność jest zdolna do zapładniania takiego gatunku literackiego jak powieść, czy w ogóle wszystkiego, co ma jakiś związek z anegdotą. Ale nadprzyrodzoność nie jest ta sama we wszystkich epokach, ona ma ukryty związek z pewnego rodzaju ogólnym objawieniem, którego cząstka tylko do nas dochodzi — konkluduje autor. Halucynacje i złudzenia wyobraźni są źródłem rozkoszy nie do pogardzenia. To też wariat, to człowiek o dużej uczciwości, który znajduje upodobanie w swym obłędzie. A zredukowanie wyobraźni do roli niewolnika może się stać katastrofą dla człowieka normalnego. Ale oczywiście nie z obawy przed obłędem należy rozwinąć chorągiew wyobraźni.

„Droga imaginacjo to co najbardziej w tobie lubię, to to, że nie przebaczasz".

Takie oto jest hasło manifestu surrealistycznego André Bretona.

JOZEF SROGA

POCHWAŁA CZŁOWIEKA

Zgiełk jarmarczny. — Przechodniu: — popatrz na moje! — pochwal nasze! — Nawoływanie Jakubów — piski waletów — — tu nasza buda! — nasz kram jest najlepszy! Wiecie jaki targ? Już nie „jarmark rymów" — jarmark strof — poematów, jarmark kierunków we współczesnej poezji polskiej. Więc 1: sentyści, neoklasycy, pseudonadrealiści, autentyści, fantazjoniści, metarealiści i t. d. — Więc 2: — niech żyje grafomania „narodowa", „proletariacka" i t. d. — Krytyku czytasz? Czytelniku czytasz? Wyławiam ukrytą książkę, pół roku już jak opuściła maszynę drukarską. „Przechodniu — zdziwiony jesteś zapewne— będzie mowa o książce **Lecha Piwowara** autora **„Raju w nudnym zajeździe" i „Śmierci młodzieńca w śródmieściu"**. Wzruszasz ramionami? — będzie mowa o najnowszej książce *) tego niesłusznie przemilczanego poety, o zbiorze poezji, który stawia Piwowara w rzędzie wybitniejszych twórców współczesnej młodej poezji polskiej. Już, gdy otwieramy książkę, miło nas uderza jej układ graficzny; nie bezmyślna pisanina małą literą i bez interpunkcji (vide: cała epigonia Czechowicza) — ale celowo dobrana czcionka i odstęp wiersza, całości dopełniają artystyczne rysunki H. Gotliba, W. Markiewiczówny i Zb. Pronaszki.

Poetycki rodowód Piwowara wywodzi się z Awangardy krakowskiej i to z najpierwszego źródła: Tadeusza Peipera; umiejętnie i z wielką kulturą korzystając z teorii peiperowskiej wyprocowuje poeta własną bazę twórczości, silnie umocnioną na wszystkich odcinkach poetyckich, a główną nicią wiążącą obu poetów jest postawa retoryczna. Na pozór wydawałoby się, że retoryka jest obcą poezji — do tego sądu przyzwyczailiśmy się zahukani niewybrednymi zachwytami okrzykami, kiedy to poeci w swoim własnym przekonaniu byli władcami „dusz i serc", kiedy pragnęli poruszać trzewiami czytelników czy słuchaczy. Skończyło się na tym, że były to po największej części spudłowane strzały, po których pozostał tylko dym. Resztę zrobili po-romantyczni epigoni, którzy „pukając" z mniejszych kalibrów — robił grubo więcej huku niż wymagał tego cel. Skutek taki, że wszystkich ogarnęła niechęć i wstręt do wszelkiego rodzaju retoryki. — W powojennej poezji polskiej raz już groził zalew wykrzykiwania poetyckiego, gdy poeci odmieniali przez więcej niż istnieje przypadków słowo: „czerwony sztandar" — w większej mierze grożą poezji obecnie inne modne słowa: — „poezja biało-czerwona". Dlatego książka Piwowara może być poetycką obroną postawy retorycznej. Wiersze jego nie są fajerwerkami lecz odznaczają się pośredniością, wzmocnioną odpowiedzialnym tworzeniem nowatora i tutaj widoczna jest znowu zdobycz Awangardy poetyckiej, która potrafiła z rzeczy tak nieznośnej jak retoryka uczynić wyraz poetycki ze wszechmiar ciekawy i kto wie, czy nie rozwiązała in potentia kwestii t. zw. poezji estradowej, która była tak skrupulatnym przedmiotem badania krytyków rosyjskich. Nic też dziwnego, że poezje Peipera i Piwowara świetnie prezentują się w recytacji. (Warto tutaj przypomnieć, utyskującym na „niezrozumiałość" tej poezji, że wiersze Peipera recytowane przed audytorium czysto robotniczym robiły na słuchaczach ogromne wrażenie), —

Najnowsza książka Piwowara jest w dużej mierze odzwierciedleniem rzadko spotykanego nienasycenia poetyckiego. Poeta rzecby można obraca się między zaktualizowaną rzeczywistością przedmiotu, a nowym przedmiotem in potentia; obrazowo wyglądałoby to tak: fala opada, zamyka jeden krąg; fala podnosi się otwiera nowy krąg, a poeta płynie na przejściu fal: —

„Ręką dotyka nagiej czystości stworzenia.
Więc tu?
Więc dalej"!

Z tej postawy ze wszechmiar zdobywczej w stosunku do rzeczywistości rodzi się niespokojność poety; — poeta wyzwolony z jednego kręgu rzeczy przechodzi w następny, by znowu się wyzwalać:

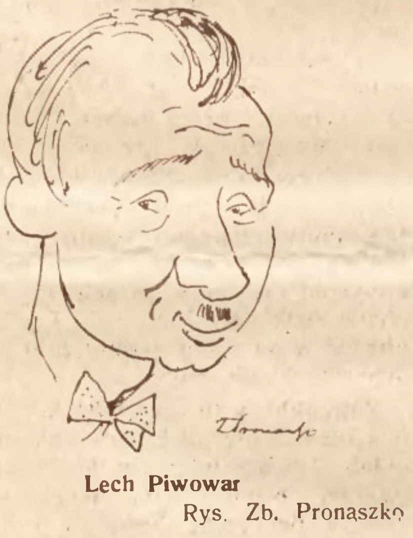
„Dłoń wyciągnięta w pustkę spotyka czyste
ciało
uczucia i obejmuje je uściskiem tak czułym,
że aż pobieżnym".

Jesteśmy blisko czystej liryki. Rzecz rozporządzająca bodźcami spowodowała poprzez sumę wrażeń uczucie. Poeta wyeliminował podnietę — zostało uczucie poza rzeczą, dla poety: liryzm subiektywny. W tym stanie: olśnienie poety i człowieka, że uświadomił siebie poza rzeczą, radość jest tak wielka, że nie ma czasu trwać długo — wywołuje niespokojność i dalsze zbobywanie rzeczy. To zmaganie się poety z rzeczą, by się z pod jej naturalnego wpływu wyzwalać przez zwycięskie jej opanowywanie wskazuje na głęboką postawę poety - zdobywcy. Przy czytaniu tej poezji przypomina ią się z nieodpartym wrażeniem wiersze Włodimira Majakowskiego, który z racji stosunku rosyjskiego futuryzmu do maszyny wypowiedział pamiętne słowa: —

„Towarzysze rzeczy
wiecie co —
przestańmy jedni na drugich się krzywić
Spróbujmy: my was będziemy robić,
a wy nas — żywić".

(Tłum. Bruno Jasieński, Zwrotnica. Cytuję z pamięci).

U Piwowara nie chodzi też o całkowite zerwanie ze światem rzeczy, bo to mogłoby się równać klęsce poety, jak u ekspresjonistów, ale o twórcze ich apanowywanie, przez co dochodzi poeta do autonomicznej budowli poetyckiej. Różni się tutaj zasadniczo Piwowar od Peipera, który metaforyzując elementy zastanej rzeczywistości nie uzależnił swojej poezji od rzeczywistości rzeczy. Jeśli zaś chodzi o naczelną ideę Peipera ekwiwalentyzowania uczuć — to można powiedzieć, że Piwowar posługuje się nią tak konsekwentnie, że prześciga niejednokrotnie samego nawet mistrza, który przecież puszczał wodze swojej uczuciowości w takich choćby utworach jak np. **„Że"**. W konsekwencji stosowania „wstydu uczuć" doprowadził Piwowar pośredniość poetycką do szczytu, i sądzić wypada, że książka jego jest ostanim przykładem tej metody tworzenie poetyckiego.



Lech Piwowar
Rys. Zb. Pronaszko

Również układ wiersza „rozkwitający" znalazł w nim ciekawego kontynuatora (np. „Niedziela", „Dla rymu"). Wraz z wpływami Peipera krzyżują się wpływy nadrealistów francuskich, a zwłaszcza prekursora nowych prądów poetyckich **Apollinaire'a**, które chronią poetę od zabrnięcia w peryfrazowym baroku ojca polskiej Awangardy. Najbardziej ulega Piwowar manierze peiperowskiej w wierszach t. zw. społecznych n. p. „Wiosna", „Pogrzeb pięknej"; takie wyrażenia jak: „na złotych kruchych nogach chwieje się gruby milion", „Widłami wesprą go głodne oczy", „nędza oprawiona w gumę pałki policjanta" wyraźnie wskazują na swoje pochodzenie. Wspominając o tym wszystkim, bynajmniej nie chcę twierdzić, że Piwowar jest jakimś naśladowcą Peipera; prawdziwy poeta dobrze rozumie, że niejednokrotnie można być dumnym z wpływów. Obcowanie z teorią i poezją peiperowską wykształciło w poecie rzetelność tworzenia artystycznego, dlatego stać poetę na takie utwory jak „Co wieczór", „Model lirycznego wiersza" lub zalatujące atmosferą poezji francuskiej, o czym mówiliśmy, „Piosenka marynarza", „Odysea" — lub piękny wiersz „Bieguny", który może być punktem zwrotnym dla dalszej twórczości poetyckiej Piwowara. W wierszu tym unosi nas fala jakiegoś **nowoczesnego romantyzmu,** który w ostatnich czasach dochodzi do głosu w najnowszych utworach młodych poetów polskich, przykładem tego jest zwłaszcza niedawno wydany tom poezji Jerzego Zagórskiego p. t.: **„Wyprawy".** — Posłuchajmy wiersza Piwowara: —

„Nie wiele takich pieśni, marynarze młodości,
które lśnią żaglem uszytym z obłoków jak
woda białych,
kiedy się w nie wlewa świt pod biegunem.
Na białej barwie map zaczęły się wasze
wiosny
i gdzie igla masztu wpina się w chmurę
wędrowną, tam się oczy spotkały,
wybiegły ponad horyzont.
Z zachodu prze wiatr i szkuner
na wiatr oddaje swe loty.
Obsunęło się niebo nad ojczyzną,
nie tylko czerwone i nie tylko złote.
W gwiazdach polarnych nurza się statek
gwałtowną głową.
Spadają owocobrania kolorów. Głowa, najbarwniejszy owoc,
toczy się niebem gładkim jak pierś, głowa,
owoc skrzydlaty,
toczy się w strugach słońca ku lodowym
wybrzeżom.
Nie wiele takiej młodości tryskającej ku
wszystkim Norwegiom:
jak Nansen nie oddać życia śmiertelnym
śniegom,
chorągiew bohaterstwa postawić nad
światem,
w którym tylko wznosi się skroń i serce jak
wiatr uderza!"

W przeciwieństwie do pewnej specjalizacji poetyckiej wśród awangardzistów, którzy za wyjątkiem dwóch filarów Przybosia i Peipera pogrążyli się w typach poezji: społecznym, psychoanalitycznym, formalistycznym, w poezji Piwowara można zauważyć pewną dążność do połączenia tych elementów, chęć zsyntetyzowania, tłumaczy to postawa humanistyczna człowieka - poety, którego **„wszędzie wola gdzs poezji".** Pasja poetycka Piwowara wynika ściśle ze zdobywczego nerwu człowieka. Poeta nie tylko płynie z biegiem swojej fali, ale pragnąc przelać się wodospadem na inną falę — falę przyszłości — niejako **prze,** — naciera na swoje wnętrze przeżyć, zmuszając je do szybkiego biegu. Ta dążność do przyszłości jest oznaką nie tylko szukania nowego — nieznanego, — traktowane jako chęć przygody — ale widać w tym walkę o rozwój człowieka — o szybkie narastanie nowych pokładów, jest głęboką wiarą w człowieka i jego najwyższe możliwości rozwojowe.. Jest zasługą poety, że naogół stara rzecz wybiegania poetyckiego w kręgi jutra — nabrała w wizji poetyckiej świeżego i ożywczego rumieńca i stała się jednym z wyrazów **współczesnej idei człowieka i jego bojowego humanizmu.** Przywaleni i zgnębieni liryką przedmiotową, opisywactwem i zanudzeni pejzażykami — oddychamy szerzej wierszem Piwowara: —

„Pragnąć coraz dalej! Najbliższa mi ręka, która sięga po najdalszą radość".

I dalej wiara w czyn ręki człowieka: „Z twych kwiatów, wysianych w czarny tydzień, z ich roboczego popiołu — patrz! posłuchaj! — ziemia się rozszerza". Ta zdobywcza postawa w stosunku do rzeczywistości pomyślanej i rzeczywistości danej widoczna jest również w obrazowaniu poety np.: — „Tylko do rąk odrosłych daleko młodziutkie podchodzą drzewa", cobyśmy na język prozy przetłumaczyli, że poecie, znajdującemu się pośrodku danego horyzontu poprostu odrastają do wielkich rozmiarów ręce, którymi dotyka odległe drzewa. We wszystkich wierszach czujemy tę wyciągniętą zdobywczą rękę poety.

Piwowara, w przeciwieństwie do jego rówieśników — dekadentów historiozoficznych, opiewających zagładę współczesnego człowieka (Miłosz Łobodowski) i zdobywających się tylko na bierne **„południe pogardy"** — możemy określić jako tego, który jest przykładem **głębokiej humanistycznej wiary w człowieka,** a w stosunku do innych poetów Awangardy, jako tego, który w dążności do syntezy stara się zamknąć w jedną całość zróżniczkowane typy tworzenia awangardowego, co mu się tylko częściowo udaje. Mają rację niektórzy krytycy otrąbiając koniec Awangardy, jako ściśle określonego prądu poetyckiego — nie zauważają jednak, że właśnie ostatnia książka Piwowara jest tą linią, która zamyka ostatecznie koło tworzenia Awangardy i nie przypadkowo nawiązuje do punktu wyjścia: — teorii Peipera. Odkładając książkę Piwowara przewracamy kartę poezji, która wchodzi już jako zamknięta całość do literatury. Piwowar będąc słupem granicznym — równocześnie staje w rzędzie wybitniejszych twórców młodej poezji polskiej.

Józef Sroga.

*)Lech Piwowar: „Co wieczór", poezje, str. 52. — Gebethner i Wolff, Kraków—Warszawa 1937 r.

ŚCIEŻKĄ POETÓW

Henryk Balk: „Rozmowy z nocą“

Noc i świt — stare symbole, które przewijają się nieustannie poprzez wiersze Balka. Dla poety noc posiada swój szczyt, poza którym znajdują się drzwi nowego świtu. To symboliczne przechodzenie od nocy do świtu jest dla poety ciągłością przemian. W tak pojętym łańcuchu ewolucyjnym doszlibyśmy do szczytu nocy podczas śmierci — równocześnie śmierć byłaby przeważeniem na korzyść szczytowego świtu. Postawa wobec życia pojęta jako falowanie w górę poprzez upadki i nowe narodziny ma w sobie coś z udoskonalania się — coś z religijnego spojrzenia na świat. Dla poety ciemnością jest wszystko niezorganizowane, a więc i surowiec poetycki, wybawieniem zaś z ciemności — poezja jako nowy świt.

Balk skazuje się sam na „noc“, posługując się tradycyjną budową wiersza, gdyby był zaryzykował — i wszedł na drogi nowatorów poetyckich, kto wie czyby nie znalazł tam poetyckiego „świtu“, a tak poezja jego stała się tylko **„rozmową z nocą“,** która nie uchyliła poecie rąbka świtu, a nam obserwującym z zainteresowaniem dążność poety do harmonii nie objawiła się bez rozczarowania.

Józef Sroga.

Franciszek Lipiński: Kraków stary

Ciekawe, że w przeciwieństwie np. do Warszawy Kraków ze swą wiekową przeszłością zabytkami i pięknem nie znalazł zbytniego wyrazu w poezji. Po dobrym początku, jaki dał swoim poematem opisowo - historycznym pt. Okolice Krakowa (1820) Franciszek Wężyk, uczynił to dopiero znowu na wielką skalę Wyspiański. Temat opiewania Krakowa podjął ostatnio przez swój tom pt.: „Kraków stary“ Franciszek Lipiński. Ułożył hymny i modlitwy „do i za“ Kraków, opisał najważniejsze miejsca i zabytki. Jego zakochanym oczom przedmiot miłości dość często ukazuje się innym, niż ogółowi, a przez to ciekawie i oryginalnie

Szkoda tylko, że tam, gdzie autor używa rymów forma wiersza jest przestarzałą, a znowu tam, gdzie ich nie używa, gdybyśmy opuścili stronę graficzną wiersza, otrzymalibyśmy zwyczajną prozę. A mógłby autor uniknąć tego, o czym świadczy wiersz „Ulica św. Jana“. Jest w nim poetyckie i nowe spojrzenie:

Ulica Świętego Jana
Płynie w pijarski kościół,
Który w biegu zatrzymał ulicę,
Ludzi i kamienice.
A plant zielona ściana
Otoczywszy go zieloną miłością
w objęciach trzyma.
Krzyże ulic
Padają przed kościelnym frontem
W pokłonie
A on je wszystkie tuli.

W. Bodnicki.

Jalu Kurek: Myślom ciasno

Pisarze felietonowi znajdują się pod ostrym obstrzałem krytyki. Zarzuca się im, że ślizgają się po problemach, że uprawiają kokieterię, że toną po łydki w płyciźnie, że noszą błyskotliwe toalety, które pokrywać mają nędzę ich umysłu, że mizdrzą się do czytelników humorem, pokrywając pustkę wewnętrzną.

To prawda, że powodzenie felietonów Nowakowskiego w sferach pół-inteligencji spowodowane jest nikłą linią oporu myślowego, jak również łatwizną problemu (wręcz jego ulicznym banałem). I to też prawdą, że cięte kroniki A. Słonimskiego czytywane bywają dla ich pozorów naprawiactwa i walki z kołtuństwem. Obaj ci pretensjonalni felietoniści („W mojej pralni“, „Stawiam banki“, „Heretyk na ambonie“) lubią nakrywać głowy, gdy mówią z urojeniem trybunów: Słonimski czapką frygijską z głowy Bormana, Nowakowski melonikiem z głowy pana Mariana.

„Myślom ciasno“ jest próbą udonioślenia felietonu. Zarazem próbą „wołań o prawdę“. Mówi się tam o podatku dla kawalerów, o konieczności zniżenia opłat szkolnych, o niewłaściwości „dnia konia“ i t. d. Śmiałość tych felietonów jest bardzo znikoma, zaś czar ich nieprzekonywującej sugestywności jest rozbrajający. W ogóle: ten zbiór felietonów nie różni się od wielu innych. Ich pasja publicystyczna nie płynie z wiary w ważność, zaś organizacja społecznych wzruszeń Kurka oparta jest na bardzo bladych uczuciach.

Z. F.

TEATR

„Fedra“ Racine'a

Teatr im. J. Słowackiego: **„Fedra“** Racine'a, przekład T. Żeleńskiego - Boya, inscenizacja i opracowanie dekoracyjne K. Frycza.

Dobrze zrobił teatr krakowski, wystawiając Racine'a; na tle toczących się ciągle dyskusyj na tematy teatralne inscenizacja Fedry nabiera specjalnego znaczenia. Tłumaczy niejako, przypomina historyczne uzasadnienie przewagi elementu literackiego we współczesnym dramacie. Tym zaś wszystkim, którzy jakże słusznie występują przeciwko hipertrofij literatury we współczesnym widowisku ukazuje arcydzieło **teatru literackiego** (jeżeli można się tak wyrazić) w jego chyba najczystszej formie.

Bo teatr klasyczny francuski był teatrem autora i aktora. Wymogi, jakie współcześni teoretycy teatru komentujący i poprawiający w nieskończoność Arystotelesa stawiali tragedii, a także niedoskonałość techniki teatralnej (szczupłość sceny, na której znajdowały się fotele dystyngowanych widzów, jedność miejsca, która wykluczała zmiany dekoracji i zmuszała autora do umiejscowiania w jakimś lieu quel conque, dostatecznie mało określonym i neutralnym ograniczyły do minimum udział reżysera i dekoratora. Tak więc powodzenie widowiska, a zwłaszcza tragedii, zależało przede wszystkim od aktorów i od samego tekstu **sztuki.**

Racine był najbardziej klasyczny z klasyków; predysponowały go do tego wychowanie, wykształcenie i jego własny temperament twórczy. Obierał jako początek sztuki moment tuż przed katastrofą i obowiązkowe pięć aktów tragedii wypełniał walką wewnętrzną bohatera, zmagającego się ze swoim losem, walką, będącą jak np. w Fedrze, drobiazgową, realistycznie traktowaną analizą psychologiczną. „Racine peint les hommes tels qu'ils sont“ — mówi La Bruyere. Realizm Racine'a, realizm klasyczny wykluczający „couleur locale“, a wydobywający i podkreślający momenty ogólne, wspólne wszystkim czasom, udostępnia współczesnemu widzowi sztukę. Królowa grecka, widziana oczami człowieka z XVII w. wielka dama, nie zapominająca się i nawet w najtragiczniejszych momentach mówiąca do swojego pasierba per „książe“ jest przede wszystkim kobietą, cierpiącą i „obciążoną dziedzicznie w kierunku wzbronionej zmysłowości“, jak pisze prof. Sinko. Porównując Hipolitów Eurypidesa i Seneki z Fedrą widzimy przede wszystkim, że postacie Racine'a są bardziej ludzkie, a cała historia miłości zupełnie prawdopodobna. Wprowadzając postać Arycji Racine „uczłowiecza“ Hipolita, który przestaje być bożkiem wstrzemięźliwości, a staje się poprostu skromnym i zakochanym młodzieńcem. Tak samo nie istniejąca u Eurypidesa ani u Seneki pogłoska o śmierci Tezeusza sprawia, że Fedra wyznając miłość Hipolitowi nie jest jeszcze „potworem“ jak Fedra Seneki. Fedra Racine'a jest bardziej namiętna od Fedry Eurypidesa, niewinnej ofiary Wenery, sama wyznaje miłość Hipolitowi, nie za pośrednictwem Enony np. i lepsza od Fedry Seneki nie mającej skrupułów; jest „chrześcijanką, pozbawioną łaski“, tej „łaski skutecznej“, bez której żaden prawowierny jansenista nie może być zbawionym.

Ten realizm charakterów i realizm specyficznie rasynowskiej „akcji wewnętrznej“, czy psychologicznej jest jednym z powodów tego, że całe przedstawienie ogranicza się właściwie do sprawy tekstu i sposobu jego wypowiedzenia — są to dwie rzeczy, które widz apercepuje przede wszystkim, na które nastawiona jest jego wrażliwość. Dlatego trwanie przez 5 aktów ciągle tej samej dekoracji, (z przewidzianą przez Racine'a zmianą oświetlenia) nie nudzi. Zresztą konwencjonalną kolumnadę dorycką i kotarę dyr. Frycz zastąpił stylowym, wczesnogreckim wnętrzem; na tym prostym, mało kolorowym, prawie surowym tle bogate kostiumy Fedry, Arycji, Tezeusza, Hipolita i Panope tworzą jaskrawe, kolorowe plamy. Jest to koncepcja słuszna; „lieu quelconque“, tło, musi być dostatecznie neutralne kolorowo, aby nie przytłumiło, najważniejszego tu, aktora.

Z pośród zespołu wyróżniła się przede wszystkim p. Jaroszewska, która jako Fedra wydobyła w tej roli wiele odcieni tragizmu, p. W. Nowakowski jako Tezeusz, p. Bednarska, p. Klońska - Enona i p. Macherski - Teramenes. Trudną i niewdzięczną rolę Hipolita zagrał p. Czajkowski inteligentnie, ale bez wielkiego przekonania. P. Starkówna jako Arycja miała dużo ładnych akcentów.

Szkoda tylko, że duża część zespołu mówiła prozą.

„Piosenka o Kadecie“

„Piosenka o Kadecie“ sztuka Tadeusza Wołowskiego, reż. W. Radulskiego, dekoracje T. Orłowicza.

Na rewolucji zyskują zbrodniarze i kombinatorzy, dostawcy broni i przekupni wodzowie — ofiarą jest naiwny, prostoduszny i bohaterski żołnierz z piosenki o kadecie Roussel'u. Taka jest mniej więcej myśl przewodnia tej sztuki, która ma jako temat rozgrywki między dwoma czarnymi charakterami: obecnej rewolucji hiszpańskiej i Wielkiej francuskiej: Zadorrą - Robespierrem, który dąży do władzy i bogactwa wyzyskując ludzką naiwność i don Perezem - Fouché. zamierzającym osiągnąć to samo, dzięki ludzkiej podłości. Ofiarą ich jest idealista Just, którego odpowiednikiem z czasów Wielkiej Rewolucji ma być Saint Just. Zbyt ścisłe i uporczywe przeprowadzanie przez autora analogii ma ten skutek, że w pewnym momencie zniecierpliwiony widz ma ochotę powtórzyć za jedną z postaci sztuki: jaki masz odpowiednik w Rewolucji Francuskiej do tego np. ataku lotniczego? Pomijając sprawę naginania prawdy historycznej dla własnych, artystycznych celów, do czego autor ma prawo (mam na myśli czy nie za bardzo zdeformowane schematy Saint-Justa i Robespierre'a, z których pierwszego historycy przedstawiają jako o wiele bardziej nieczułego, a drugiego bezinteresownego) zastanawiającą jest rzeczą w jakim celu autor stworzył tę analogię — oczywiście, w jakim artystycznym celu. Sztuka zbudowana jest w ten sposób, że obrazy z czasów Wielkiej Rewolucji należy uważać za marzenia czy halucynacje przedśmiertne rannego Justa, halucynacje, których serię rozpoczyna zjawa zabitego przez Justa w ostatnim ataku „kadeta Roussela“ białej Hiszpanii. Ale — zbyt rygorystycznie realistyczne potraktowanie przez autora tych obrazów mści się na realiźmie całości: inną jest przecież rzeczywistość marzenia sennego czy halucynacji a inną rzeczywistość na jawie. Sprawa do końca pozostaje również niewyjaśniona reżysersko: kadeta Roussela uważa inscenizator za zjawę, natomiast postacie Rewolucj Francuskiej są potraktowane realistycznie. Jeżeli takie było zamierzenie autora, wszystko w porządku, ale w takim razie po co stwarzał pozory wizji? Czyżby tego rodzaju dwuplanowa budowa sztuki była w jego mniemaniu aż tak rewolucyjną, że stara się ją „zgasić“, upozorować za pomocą konwencjonalnych już sposobów?

P. Czajkowski był interesującym i subtelnym Justem, pp. Karbowski i W. Nowakowski najlepiej ze wszystkich obchodzili się z niepotrzebnym w tej sztuce wierszem i dali każdy ze swej strony wyraźnie zarysowane postacie „czarnych charakterów“. W innych rolach wyróżnili się pp. Bielska i Kaliszewski.

H. Wiel.

OD REDAKCJI

W odpowiedzi na liczne zapytania komunikujemy, że pomimo niesłychanego postępku dyrektora administracyjnego teatru Słowackiego, który cofnął bilety recenzyjne naszej sprawozdawczyni H. Wielowieyskiej, w dalszym ciągu będziemy notować i omawiać ważniejsze zdarzenia w życiu teatralnym Krakowa. Dziwimy się niezmiernie oburzającemu stanowisku teatru. Teatr miejski utrzymywany jest z pieniędzy podatkowych, zaś społeczeństwo ma prawo być informowane o wartości sztuk, wystawianych w Krakowie.

REDAKCJA.

NOTY

Czachowski przeciw „ferdydurkom“

Krytyk tak spokojny, że aż bezosobisty, historyk literatury tak obiektywny, że prawie tylko bibliograficzny i cytujący tym razem („Kurier Literacko - Naukowy“, Nr. 17) zdobył się na zdecydowany występ przeciw „ferdydurkom“ i „skumbriom w tomacie“. Te objawy „cabaretiasis“, podbijane przez maklerów stołecznej giełdy literackiej do wyżyny objawieniowych walorów, wiąże Czachowski słusznie z „Zielonym Balonikiem“ Boy'a i „Małpim zwierciadłem“ Nowaczyńskiego, sprowadzając do jednego mianownika „prostozmostowca“ Gałczyńskiego z ‚wiadomościowym“ Gombrowiczem.

We „ferdydurkizmie“ dostrzega Czachowski widmo z czasów saskich:

„...„ferdydurkizm“ może stać się zastraszający. Byłoby to bowiem sprowadzanie twórczości literackiej do kwietyzmu jakichś nowych czasów saskich, które z rozmaitych kątów wyglądać już ku nam poczęły. Dlatego z „Ferdydurką“ na bakier!“

(K)

Myśl Narodowa kultury twórczości

Czasopisma „narodowe“ cierpiące na kompleks Żyda nie cierpią na zbytnie przerafinowanie umysłowe. Dowodem tego choć by artykuł w warszawskiej Myśli Narodowej p. t. Poezja, „Autentyzm“ i „Wyjazd wnuka“, gdzie ofiarą pada nie tylko poczęty w atmosferze narodowej autentyzm, ale i tomik młodego poety - autentysty J. B. Ożóga „Wyjazd wnuka“. Nie jest naszym celem bronić autentyzmu, z którym się nie zgadzamy, a który w Myśli Narodowej otrzymał bardzo ordynarne przywitanie, wystąpić jednak musimy w imię uczciwości w obronie dobrych obyczajów w krytyce. Cięcia, jakie stosuje autor podpisany literami T. D. przypominają niekiedy cięcia zardzewiałej żyletki na grubym kiju.

Według recenzenta autentyzm, to reporterka, zaś cały tomik, to zbiór pensjonarskich reportaży poprzetykanych „żydowską“ metaforą. Najbardziej boli recenzenta imię Rachel i stąd zdaje się ten nieprzyzwoity najazd na młodą poezję i stąd nowa poezja „to nędzne kleksy, kicze, bazgraniny“ i t. d.

A jest to taki wiersz: **Wigilia żydowskich świąt.**

Wiatr, jak przeciąg w kościele, zza żywopłotu i drążków
podnosi, jak pług, konar pochylony nad domem.
Tkwię we wrotach, soczyste obłamuję gałązki
córeczce Josfa Grossa na święta zielone.
W brzęczeniu blach miedzianych kościoła tej parafii,
jak pył nad żytem albo podniesienie kadzielnic,
pachnę nową komunią (pierwszą bez fotografii):
Chrystusową miłością ku maleńkiej Racheli.

Zdaje się, że nienawiść recenzenta do nowoczesności byłaby mniejsza, gdyby poeta odłamał sękatą gałąź i zaraz po komunii zdzielił córeczkę Josfa Grosa przez łebek. Jest ciekawe, że katolicki i narodowy poeta najładniejszą recenzję miał w socjalistycznych Sygnałach, zaś najordynarniejszą w Myśli Narodowej, katolickiej i narodowej. Nie naszą rzeczą jest pouczać mózgi dziennikarskie prymitywnych elementów poetyki, nie naszą rzeczą jest wykazywać słowolejstwo Iłłakowiczówny, Miłaszewskiego, czy innych zlepiaczy komunałów. Uczyniono to już dawno. Każdemu wolno czytać i stawiać wyżej Miłaszewskiego, a nie Przybosia, Gałczyńskiego, a nie Czuchnowskiego.

Ideałem uczciwej poezji nie jest: „W piersi tylko uderzę a zdrój słów wytryśnie“. Zdrój to woda, a tyle już wody popłynęło, że konieczną rzeczą stał się kurek. W „Myśli Narodowej“ przydałby się filtr, któryby dobrze przecedzał nieodpowiedzialne wystąpienia prymitywów, nie orientujących się nawet wśród swoich.

Głos Plastyków

Poświęcony formizmowi marcowy numer Głosu Plastyków przynosi wiele ciekawostek genetycznych. Zabierają w tym numerze głos Cybis (Jan), Chwistek, Czyżewski, Dołżycki, Fedkowicz, Gotlib, Hryńkowski, Niesiołowski, Lille, Polański, Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, Syrkus, Wąsowicz, Winkler, Witkiewicz, Zamoyski. Poza artykułami w sprawie formizmu Roman Gineyko zdaje sprawę z wystawy grafiki Rembrandta w Orangérie, zaś Franciszek Biedart rozwija mnóstwo ciekawych spostrzeżeń na temat sztuki francuskiej. Bardzo ciekawe uwagi na temat wielkiej bolączki polskiego wychowania, mianowicie nauki sztuki w szkole średniej, dają: Leon Ormezowski, Kazimierz Mitera, Ignacy Fik. W „Liście z Warszawy“ Tytus Czyżewski wyszydza gazeciarskich krytyków warszawskich. Artykuł o Cricot pióra Józefa Jaremy.

Numer obfituje w dobre reprodukcje, których część użyczyła redakcja naszemu pismu.

Powracając do artykułów na temat nauczania sztuki w szkołach zaznaczyć musimy iż słaba wrażliwość plastyczna społeczeństwa polskiego, to skutek zarówno wadliwych metod dydaktycznych, jak i skąpego traktowania przedmiotu. Z literaturą stykamy się już we wczesnym dzieciństwie, słuchając bajeczek, wierszyków, czy ucząc się czytać wprost literaturę. Nauka rysunków przychodzi o wiele później. Odczucie dzieł plastycznych jest mocno stępione nawet u ludzi pióra, tych ludzi, którzy przede wszystkim winni umieć odczuwać sztukę

plastyczną. Cóż dziwić się babinie, którą postawią przed „malaturą" wykraczającą poza zasięg jej codziennych, zwyczajnych doświadczeń zmysłowych, że poszukuje w portrecie dwu dziurek w nosie, zaś w „Bitwie pod Żwańcem" szczegółów „talerza z sałatką rosyjską".

Czasopisma plastyczne wykraczają poza pieniężną możliwość ogółu, to samo i wystawy, zaś z obrazem styka się człowiek powszedni albo w kościele, albo w domu, kiedy ogląda makatkę z „góralem".

Z. Fijas.

Wystawa „Sztuki zdegenerowanej" w Berlinie

Obrazy posłużyły tutaj tylko jako uzasadnienie tezy hitlerowskiej o chaosie, degeneracji i wpływach żydowsko - bolszewickich w sztuce współczesnej.

To też rozwieszono je i dobrano w ten sposób, aby widz odniósł możliwie jak najgorsze wrażenie.

Pokazano rzeczy bardzo dużo. Wypełniono nimi cały 3-piętrowy budynek.

Zamiast podzielić całą wystawę na sale, które stanowiłyby pewną całość artystyczną o pokrewnych założeniach malarskich, zrobiono coś wręcz przeciwnego.

Powieszono obok siebie obrazy o całkiem różnych założeniach i to w tak niemożliwym zgęszczeniu, że jeden obraz pcha się poprostu na drugi.

Jeśli dodamy do tego, że zebrano dużą ilość eksponatów o małej wartości artystycznej, można już sobie będzie wyobrazić całą wystawę.

W tych warunkach pozostała jakoby atmosfera wzajemnego działania na siebie obrazów (ze skutkiem jak najgorszym).

Dobre i ciekawe rzeczy ginęły w ogólnym chaosie; albo też drogą całkiem naturalnego skojarzenia, również przestawały interesować.

Całą wystawę podzielono natomiast na grupy, zależnie od treści tematowej, gdyż to było dla organizatorów wystawy najłatwiejszym wyjściem z sytuacji.

Była więc sala o tematyce religijnej (odpowiednie napisy objaśniały, że jest to właściwe bluźnierstwo).

Była sala o tematyce rewolucyjnej (odpowiednie napisy objaśniały, że „degeneracja sztuki posiadała znaczenie polityczne").

Była sala antywojenna, sala abstrakcyj (tutaj napisy mówiły o „100-procentowym szaleństwie), sala obrazów i rzeźb pod wpływem sztuki murzyńskiej (tutaj napisy mówiły o t. zw. „Rassenschändung") itd., itd.

Od czasu do czasu, dla tym lepszego porównania, wisiał obraz umysłowo chorego. Obrazy te bardzo dobrze dobrano i najczęściej były ładne. Olbrzymie napisy na tablicach (przypominają tablice 10-ciu przykazań) głosiły tezy Hitlera w dziedzinie sztuki. Cała wystawa ma naturalnie na celu schlebianie upodobaniom widza zupełnie niewykształconego artystycznie. Będzie ona objeżdżała wszystkie większe miasta niemieckie. Ma wielkie „powodzenie" wśród publiczności.

Nie brak jednak oglądających, którzy zachowali swój własny sąd o tym wszystkim.

Publiczność składa się z ludzi najrozmaitszych sfer.

Artystów prawie nie widać.

(E. R.)

List do Redakcji

W 23 numerze „Apelu" ukazała się notatka polemiczna, poświęcona mojemu artykułowi, drukowanemu w 22 numerze tegoż „Apelu". Ponieważ odpowiedź moja na tę notatkę nie została jak dotąd w „Apelu" umieszczona, dzięki uprzejmości Redakcji „Naszego Wyrazu", odpowiadam na tym miejscu.

1) Autor notatki pomieszał **przykłady** i **tezy** artykułu, te pierwsze traktując, jako postulaty ogólne.

2) Pouczanie mnie, że „Marysienka" Boya nie jest biografią króla, ale królowej, jest chyba zbyteczne. Twierdziłem, że książka Boya jest **także** biografią, fragmentem biografii, Sobieskiego. Wszyscy recenzenci „Marysienki" piszą niedwuznacznie, że centralną postacią tej książki jest właśnie Jan III. Więc może nie całkiem bezsensownie nazwałem Boya „biografem Sobieskiego"? Zresztą był to tylko przykład, podobnie jak przykładem był projekt o Jezusie, przeniesionym do współczesności. Nie propagowałem więc przenoszenia do współczesności **każdej** postaci historycznej, jak się wydaje autorowi notatki.

Michał Chmielowiec

ODPOWIEDZI REDAKCJI.

p. W. J., Drohobycz: Prosimy o inne wiersze.

p. J. S. Rabka. Nie. Odpowiemy w liście.

p. Fr. Li., Kraków. Recenzje zamieszczamy. Wiersze nie.

p. S. Nelja. Nie. Prosimy o coś innego.

NA FUNDUSZ PRASOWY „NASZEGO WYRAZU" ZŁOŻYLI:

WP. dr Scipio 25 zł., Polska Konwencja Węglowa 50 zł., WP. J. Janduch 2 zł., WP. Hławski 1 zł., WP. Netrich 1 zł., Bank Handlow. w Warszawie 5 zł., WP. A. Blajer 1 zł., Cukiernia A. K. Pencher 2 zł., WP. Szydłowski 1.50 zł., WP. Kowalski M. 1 zł., Tow. Stałej Wystawy wyrob. szkół zawod. 1 zł., Metalurgia 1.50 zł., WP. Pachlowa 2 zł., WP. Sierotwińska 3 zł., WP. Ciepielowa 2 zł., WP. Blank 2 zł., „Polmin" 5 zł., Hotel pod „Różą" 10 zł., Sp. Akc. Wyrób Barw Poznańskiego 5 zł., WP. Reinisch 10 zł., WP. Godula 10 zł. Hatrhmuth i Lechistan 10 zł.

REDAGUJE: MŁODZIEŻ AKADEMICKA
Redakcja i Administracja: KRAKÓW, JANOWA WOLA 9, I. p.
CENA OGŁOSZEŃ: 1 str. zł. 400. — ½ zł. 200. — ¼ zł. 100. — ⅛ zł. 50. — 1/16 zł. 25.
Redaktor odpowiedzialny: Józef Meisner
Drukarnia »Renaissance«, Kraków, Starowiślna 31
Naczelny red. i wydawca: Władysław Bodnicki